



Centro Universitário de Brasília
Instituto CEUB de Pesquisa e Desenvolvimento - ICPD

DESVENDANDO OS SENTIDOS DE *ESTAMIRA*: UMA ANÁLISE LINGUÍSTICA E SOCIOCULTURAL

Marina Nito¹

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo compreender os sentidos do documentário *Estamira*, de Marcos Prado, considerando os aspectos linguísticos, sociais e culturais subjacentes à linguagem. Diagnosticada com esquizofrenia, distúrbio caracterizado sobretudo por uma fala incoerente, Estamira oscila entre uma fala delirante e um discurso crítico sobre a sociedade. Sendo o filme construído principalmente a partir dessas falas, a pesquisa busca explorar como se dá o processo de construção de sentidos nesse texto. Em um primeiro momento, o trabalho se fundamenta em teorias da Linguística, de autores como Marcuschi, Lustosa e Hasan, para a compreensão do gênero textual filme-documentário. Em seguida, a pesquisa recorre aos Estudos Culturais, com base principalmente nas contribuições de Woodward, a fim de analisar conceitos socioculturais relevantes para o processo de representação e comunicação, como identidade, diferença e sujeito. A partir dessas concepções, é possível compreender como a linguagem se vincula às relações de poder em uma sociedade, servindo, muitas vezes, para a exclusão e a estigmatização do outro. Além disso, a pesquisa demonstra a importância do aspecto macroestrutural no contexto de análise de um texto e no processo de construção de sentidos.

Palavras-chave: Construção de sentidos. Documentário *Estamira*. Estudos Culturais. Linguagem. Linguística.

¹ Trabalho apresentado ao Centro Universitário de Brasília (UniCEUB/ICPD) como pré-requisito para obtenção de Certificado de Conclusão de Curso de Pós-graduação *Lato Sensu* em Revisão de Textos, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Solange de Carvalho Lustosa.

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho pretende analisar o documentário *Estamira*, à luz da Linguística e dos Estudos Culturais, em busca dos sentidos desse texto. O filme narra a vida de uma mulher, com então 63 anos de idade, diagnosticada com distúrbios mentais e trabalhadora do Aterro Sanitário de Jardim Gramacho, no Rio de Janeiro. As filmagens foram realizadas no período de 2000 a 2004, e o documentário mostra a vida de Estamira ao longo de três anos. Suas falas e seu discurso durante todo o filme são a principal linha de condução da narrativa do documentário. O diagnóstico de Estamira como paciente de esquizofrenia, doença caracterizada sobretudo por uma fala incoerente, chama a atenção para os aspectos relativos aos sentidos de um texto, visto que a protagonista oscila entre uma fala delirante e um discurso poético-filosófico crítico sobre a sociedade. Considerando esse fato e o de que a narrativa do filme se constrói quase completamente em cima dessas falas, como, então, se dá o processo de construção de sentidos em *Estamira*?

Para responder à pergunta, a pesquisa se fundamenta nos aspectos linguísticos, sociais e culturais que subjazem a linguagem. Tomando como premissa a noção de que a língua/linguagem é um processo social, o trabalho se divide em dois momentos. Primeiro, tomando como base as teorias da Linguística Textual, recorre-se a autores como Marcuschi, Lustosa e Hasan. Depois, com base nos Estudos Culturais, busca-se apoio nas teorias e interpretações de Woodward. Com isso, os objetivos se configuram na análise do gênero textual filme-documentário e de conceitos socioculturais relevantes para o processo de representação e comunicação, como linguagem, identidade, diferença e sujeito.

A análise teórica contribui para melhor compreensão dos recursos discursivos audiovisuais do documentário *Estamira* e do discurso da protagonista. O contexto social, a construção de identidade e a linguagem, como será visto, são elementos que aparecem intrinsecamente vinculados nesse texto e que demonstram as relações de poder em uma sociedade. Assim, será possível destacar, em última instância, a importância e as implicações do contexto social, inerente a todo texto, para compreender os seus sentidos.

2 ANÁLISE LINGUÍSTICA

O enfoque na modalidade escrita assumiu, durante muitos anos, posto privilegiado nas pesquisas linguísticas, que consideravam essa modalidade como o meio de comunicação dominante. No entanto, conforme afirmaram Kress e van Leeuwen (*apud* LUSTOSA, 2013, p. 81), entende-se que “está havendo, agora, uma mudança profunda no sistema de mídia e nos modos de representação e de comunicação” e, nesse sentido, esta pesquisa aponta para a necessidade de a Linguística abrir o seu campo de estudos para textos imagéticos e multimodais.

Tomando por base a tese defendida pelo linguista Marcuschi (2008, p. 154) de que “toda a manifestação verbal se dá sempre por meio de textos realizados em algum gênero”, considera-se, aqui, crucial o estudo de gênero textual. Assim, tendo como objeto de estudo o documentário *Estamira*, este trabalho buscará, neste tópico, compreender melhor o gênero textual filme bem como sua subdivisão documentário, as implicações dessa linguagem na sociedade e questões relativas a como esse gênero dialoga com o espectador.

2.1 O gênero filme-documentário

Compreender os sentidos do documentário *Estamira*, do ponto de vista linguístico-textual, requer antes abordar duas noções: o filme como gênero textual e o documentário como gênero cinematográfico (ou como subdivisão do gênero filme). Primeiramente, é preciso entender, como afirma Marcuschi (2008, p. 149), que “a análise de gêneros engloba uma análise do texto e do discurso e uma descrição da língua e visão da sociedade, e ainda tenta responder a questões de natureza sociocultural no uso da língua de maneira geral”. Nessa perspectiva, a abordagem sobre gêneros deve levar em consideração sua função social, na medida em que o gênero se revela como um modo de ação social e é determinado, ainda que também por sua forma, sobretudo por sua função (MARCUSCHI, 2008). Assim, concebe-se essa estrutura textual ou essa entidade comunicativa — o gênero — como “formas culturais e cognitivas de ação social corporificadas de modo particular na linguagem” (MARCUSCHI, 2008, p. 156). Juntamente com essa noção, a proposta de Fairclough (*apud* LUSTOSA, 2013, p. 83) de que o gênero apresenta formas básicas de organizar o discurso, denominadas pré-gênero, também contribuirá para a compreensão do gênero filme.

Nessa linha, portanto, pode-se compreender o filme como um gênero “ancorado no pré-gênero narração” (LUSTOSA, 2013, p. 86): uma narração, vale mencionar, particular ao processo fílmico, que se diferencia da narrativa escrita, visto que o filme é consumido de forma instantânea, com vários recursos semióticos simultâneos, enquanto o texto linguístico é consumido aos poucos, de forma mais sequencial. Ainda assim, pode-se afirmar que o filme é um gênero atrelado ao tipo textual narrativo, uma vez que apresenta os elementos principais da narração, tais como enredo, personagens, tempo, espaço e narrador (GANCHO *apud* LUSTOSA, 2013, p. 87). O filme pode, contudo, apresentar demais tipos textuais, como injunção, argumentação, descrição e exposição, mas sua estrutura textual, enquanto gênero, estaria fundamentada na estrutura narrativa.

Para compreender melhor o gênero filme, há ainda que se perguntar sobre as relações entre autor e espectador e seus papéis na construção de sentidos do filme, trazendo o estudo para a função social do gênero, ressaltada por Marcuschi, como dito anteriormente. Como todo texto, o filme assume função sociointeracional e comunicativa, o que requer pensar no papel daquele que ouve e vê e, portanto, do leitor do texto filme na construção de significados. Lustosa (2013, p. 97) explica que o espectador/leitor pode ser posto dentro da obra de três maneiras:

- 1) na posição de *voyeur*, da qual ele assiste a tudo, mas sem ser “notado” pelos demais personagens [...]; 2) na posição de personagem que sofre a interferência dos acontecimentos da narrativa, mas não interfere nela [...]; 3) na posição interativa [...], na qual os outros personagens conversam, sabem que estão sendo observados e quem os está observando.

Aqui, faz-se necessário distinguir os diversos gêneros que compõem o gênero textual filme, a saber, as classificações como drama, ação, comédia, documentário etc. Cada subdivisão é composta por elementos narrativos bastante próprios e essas classificações são relevantes, porque “atendem a expectativas do público em relação à organização do gênero filme, ao enredo além de outros elementos recorrentes de cada gênero [cinematográfico]” (LUSTOSA, 2013, p. 103). Segundo Nogueira (*apud* LUSTOSA, 2013, p. 103), “gênero cinematográfico é uma categoria ou uma tipologia de filmes que congrega e descreve obras a partir de marcas de afinidade” e que abarcam características como “tipo de personagens retratadas, tipo de situações encenadas, temas correntemente abordados, elementos cenográficos e iconográficos, princípios estilísticos ou propósitos semânticos” (*ibidem*). Portanto, tendo em vista que o gênero cinematográfico, i.e., a classificação de filme que

interessa a esta pesquisa é o documentário e, mais especificamente o documentário *Estamira*, pode-se afirmar que o leitor/espectador é posto, nesse caso, em posição interativa, visto que é colocado como uma espécie de personagem. *Estamira* e os demais personagens sabem que estão sendo observados e dialogam diretamente com o outro, que, embora do lado de fora do filme, acaba por estabelecer uma relação de interação. Isso fica claro, por exemplo, logo no início do filme, quando *Estamira* diz, aos 6min30seg: “você é comum, e eu não sou comum. [...] Só o formato que é comum. Vou explicar pra vocês tudim agora, pro mundo inteiro”. Assim, não só no documentário, mas também no caso genérico do filme, poder-se-ia afirmar que, em última instância, “em seu papel de leitor ativo, tem-se que o espectador, ao participar da construção de significados que lhe são apresentados, no mínimo, é um coautor do filme” (LUSTOSA, 2013, p. 97). Diante dessa perspectiva, a interlocução com o leitor/espectador é fundamental no estudo de *Estamira*, o que revela, de maneira explícita, a interação comunicativa como uma das funções de gênero presente nesse filme.

No entanto, se os gêneros cinematográficos consistem em “maneiras de ‘ler’, ou representar, a realidade” (LUSTOSA, 2013, p. 105), pode-se dizer que as escolhas técnicas do diretor irão influenciar a leitura que será feita do filme. Assim, o posicionamento do diretor em relação ao tema, a escolha de planos, o enquadramento, a iluminação, a fotografia, a focalização, a sequencialização, a montagem etc. agem como “interferências” nessa leitura (LUSTOSA, 2013). Dessa forma, tanto a linguagem do filme e do gênero cinematográfico quanto a subjetividade do diretor podem interferir na leitura que será feita da obra. No caso de *Estamira*, o diretor Marcos Prado utiliza certos recursos linguísticos-discursivos que mostram sua subjetividade, sua interpretação e, de algum modo, sua intervenção, o que pode ser visto em relação ao processo de edição e montagem, que parece servir para que o diretor mostre sua própria significação de determinada cena. Nesse sentido, pode-se ver a utilização constante de áudio em *off*, em que se ouve a voz de *Estamira*, mas sem que ela apareça, enquanto as imagens parecem servir como interpretação do que a protagonista fala, como uma espécie de ilustração poética entre imagem e voz ou de tentativa de sincronia semântica entre o diretor e a protagonista. Outro exemplo são os efeitos de áudio ou de dessincronização entre áudio e imagem, que parecem retratar audiovisualmente o que está sendo dito e

vivenciado pela protagonista. Esse recurso pode ser visto, por exemplo, a partir dos 57min30seg: a protagonista afirma que “Estamira tá longe, Estamira está em todo lugar” enquanto sua imagem e áudio são mostrados em sincronia; na continuação dessa cena, ouvimos o áudio em *off* de Estamira, dizendo: “ah lá, aonde é que eu estou: eu estou aqui e estou lá”, enquanto a imagem de Estamira permanece, sem cortes, sem que se veja essa última fala, podendo ser apenas escutada.



Figura 1 — Cena do documentário *Estamira* (Zazen Produções, 2006)

De todo modo, o posicionamento do diretor de *Estamira* parece ser muito mais convidativo do que impositivo, na medida em que sua subjetividade parece querer falar junto de Estamira. Nesse sentido, o diretor assume um importante papel de escuta, o que se vê na maneira como ele dá a voz à personagem, que fala e expõe suas ideias na maior parte do filme. Ele também vai até o local em que Estamira vive, registrando *in loco* as cenas (em sua casa, no seu local de trabalho, nos seus momentos de lazer, na sua ida ao hospital etc.), entrando, assim, na realidade da protagonista e aproximando-se do aspecto não ficcional — ou menos subjetivo — do documentário. Outro elemento muito utilizado em *Estamira* são os constantes *close-up*, isto é, as tomadas de câmera que dão destaque ao rosto de Estamira, ao seu olhar, à sua boca, fazendo o resto do cenário desaparecer, o que traz o espectador com mais intensidade para a sua fala, para sua expressão, para o seu sentimento, em suma, para a protagonista. Assim, se o diretor intervém, muitas vezes ele parece fazê-lo por um desejo de interpretar em consonância com Estamira.



Figura 2 — Cena do documentário *Estamira* (Zazen Produções, 2006)

Mas poder-se-ia questionar, ainda, se a leitura ou intervenção do diretor não poderia colocar em dúvida a veracidade dos fatos contados no documentário. A indagação se faz sobretudo por se tratar de um gênero que requer, em sua essência, a veracidade ou a imparcialidade na narrativa contada. Contudo, a subjetividade do autor/diretor está presente durante a obra e, conforme afirma Lustosa (2013, p. 117), “a maneira como ele aborda, ou inclui o leitor no seu texto, é sintomático desse processo”. Pode-se dizer, pois, que, a despeito da subjetividade, impossível de ser apagada, *Estamira* funcionaria como os filmes transparentes, que, segundo Xavier (*apud* LUSTOSA, 2013, p. 118), “são aqueles que ocultam o ‘dispositivo’ [...], transformando a câmera em um olho, uma janela, um ‘espelho da realidade’”. Em vez de se perguntar se o que se passa na tela é verdade, realidade, manipulação ou ficção, o espectador se pergunta pelo sentido daquilo. Segundo Koch e Travaglia (2001), de um lado, quem produz um texto tem uma intenção comunicativa; de outro, quem recebe age cooperativamente para determinar um sentido àquele texto. Nessa perspectiva, Koch e Travaglia (2001, p. 49) afirmam:

[...] os que interagem numa situação comunicativa sempre se tomam como mutuamente cooperativos, [...] por isso o receptor (interpretador) fará todo o possível para estabelecer um sentido para a sequência que recebe, por mais absurda, incoerente, sem sentido que ela possa parecer [...].

Desse modo, *Estamira* — o documentário — parece ser um convite ao espectador para a produção de sentidos quanto aos valores da sociedade. Ao deslocar o espectador do seu centro de certezas, de conforto e da “normalidade”, *Estamira* — tanto a obra quanto a protagonista — convidam o espectador/leitor a atuar ativamente na construção de significados e de representação da realidade, na medida em que o instigam a perscrutar os sentidos daquela fala.

2.2 A estrutura potencial de gênero

Para compreender melhor a noção de gênero, será abordado o conceito de estrutura potencial de gênero (EPG) de Ruqayia Hasan, segundo o qual determinados elementos dariam a formatação e a regularidade de um gênero, como clímax, fechamento e início-meio-fim, no caso de um filme (LUSTOSA, 2013, p. 87). Para tanto, recorrer-se-á à interpretação de Motta-Roth e Heberle (2005) no capítulo intitulado “O conceito de ‘estrutura potencial de gênero’ de Ruqayia Hasan”, da obra *Gêneros: teorias, métodos, debates*. Segundo as autoras (2005, p. 12), a linguagem, na concepção de Hasan, é entendida como prática social e deve ser analisada como um sistema sociossemiótico. Assim, “qualquer tentativa de análise da linguagem deverá compulsoriamente examinar os fatores pertinentes aos contextos em que a vida humana está em andamento” (MOTTA-ROTH; HEBERLE, 2005, p. 13), de modo que texto e contexto encontram-se intrinsecamente relacionados. Também entram nessa relação os significados, pois estão associados aos contextos das práticas humanas e são materializados pelo texto. Segundo Heberle (*apud* MOTTA-ROTH; HEBERLE, 2005, p. 15), “contexto e texto ‘integram-se no processo de significação, de organização e construção da experiência humana”, e, desse modo, esses três elementos são utilizados, por Hasan, para teorizar sobre o conceito de gênero e de EPG.

A partir dessa concepção de linguagem como processo social, o conceito de gênero torna-se importante, porque diz respeito à relação entre o contexto de uma situação, os significados tidos como relevantes e o texto ou as formas linguísticas que materializam ou realizam esses significados. Motta-Roth e Heberle (2005, p. 17) explicam:

Na relação funcional entre linguagem e contexto da situação, cada gênero corresponde a padrões textuais recorrentes (o uso que se faz da linguagem para atingir certos objetivos comunicativos) e contextuais (a situação de experiência humana com a qual determinado registro de linguagem é comumente associado).

Esses padrões de uso da linguagem expressam, portanto, os significados relevantes em uma sociedade, e as relações sociais influenciam os padrões de seleção e de organização daquilo que é dito e da forma como é dito. Texto e contexto assumem, assim, uma relação dialética, de modo que “o contexto da situação se constitui em uma ‘força dinâmica’ na criação e na interpretação do texto” (MOTTA-ROTH; HEBERLE, 2005, p. 15).

O que Hasan chama de contexto da situação se define por três variáveis, que compreendem tudo aquilo que é relevante para a interação e formam a configuração contextual (CC), a saber: “o **campo** do discurso ou a natureza da prática social [...]; a natureza da **relação** entre os participantes do discurso [...]; a natureza do **modo** do discurso” (MOTTA-ROTH; HEBERLE, 2005, p. 17, grifo das autoras). Essa CC dará a um texto o caráter “em potencial” de um determinado gênero. É por isto que a relação entre texto e contexto é dialética: de um lado, um texto, sendo a materialização de uma relação social, pode ser previsto a partir dos aspectos contextuais, e, de outro, o contexto é formado pelo conjunto de textos. A EPG, por sua vez, consiste, na expressão verbal de uma CC e é formada pela recorrência e pela sequência de determinados elementos textuais, a saber: i) elementos obrigatórios (devem ocorrer em todos os exemplares de um gênero, sendo, portanto, definidores de um gênero); ii) elementos opcionais (podem ocorrer em alguns exemplares de um gênero); iii) elementos iterativos (podem ocorrer mais de uma vez em um texto); iv) elementos que apresentam uma ordem fixa; e v) elementos que apresentam uma ordem variável. Nesse sentido, Motta-Roth e Heberle (2005, p. 19) explicam:

A CC, situação na qual o gênero se constitui, e a EPG, linguagem que medeia a atividade social nessa situação, são essencialmente conectados: a CC fornece pistas para a compreensão do significado em função da EPG e vice-versa, de tal forma que traços específicos do contexto correspondem a elementos do texto de um gênero e a ordem nas quais aparecem.

Com base nessa concepção, poder-se-ia, então, compreender a EPG do gênero filme-documentário contendo três movimentos retóricos, que se desdobram em diversos estágios do texto. Esses estágios são os elementos da estrutura dessa prática social e são responsáveis por dar progressão ao texto. Assim, os movimentos retóricos e os passos da atividade social no gênero filme-documentário se dariam da seguinte forma:

- 1) Introdução do filme: i) cenas de abertura; ii) apresentação do tema (podendo ser o tema um assunto específico; a história, obra e vida de uma pessoa; um evento histórico etc.); iii) apresentação do nome do filme.
- 2) Desenvolvimento do filme: i) apresentação dos personagens, que vão aparecendo ao longo do filme; ii) desenvolvimento do tema e do argumento do filme, em uma sequência de atos, falas e acontecimentos.

- 3) Fechamento: i) cenas finais, ii) finalização (com ou sem conclusão em relação ao tema abordado), iii) créditos.

Na medida em que esses elementos se relacionam e se organizam de determinada forma e em uma dada ordem, a EPG configura-se em “uma unidade semântica, a partir de um sistema de possibilidades, de um potencial da linguagem para organizar a interação humana em um contexto específico” (HASAN *apud* MOTTA-ROTH; HEBERLE, 2005, p. 27). A EPG, contudo, não se trata de uma estrutura completamente rígida e, portanto, é possível haver variações, de modo que exemplares de um mesmo gênero podem apresentar elementos que variam quanto à obrigatoriedade, à opcionalidade e à ordenação. Os itens da CC, nesse caso, serão responsáveis pelas variações, pois a relação entre os participantes ou o modo do discurso, por exemplo, podem resultar em uma configuração com variação de alguns elementos. No caso do gênero documentário, essa variabilidade textual parece ser ainda maior, porque um filme desse tipo muitas vezes terá seu formato, seu argumento e sua narrativa construídos depois do processo de produção, depois das filmagens, depois da captação de imagens dos personagens, que não atuam sob os comandos de um roteiro prévio, e depois do processo de montagem e edição. Nesse sentido, a configuração contextual do gênero filme-documentário *Estamira* se daria do seguinte modo:

- Campo: a atividade social é a produção de um filme, cujo objetivo é a apresentação de um tema, que no caso é contar a história, a vida e as ideias de uma pessoa — Estamira — e, em última instância, propor a reflexão sobre essas ideias.
- Relação: os participantes são a equipe de produção do filme (diretor, *cameraman*, assistente de direção etc.); os personagens que atuarão no filme (Estamira, sua família e seus amigos); e o espectador (um público desconhecido). Trata-se de uma relação não hierárquica, com distância social máxima entre os participantes (relação criada especificamente para a produção da atividade social em questão).
- Modo: o canal é imagético e fônico, com alguns recursos gráficos. O compartilhamento do processo entre os participantes é dialógico (porque personagens e diretor dialogam, embora não se ouça a voz deste último, e também dialógico entre diretor e espectador). O meio é falado e visual,

podendo haver recursos gráficos/escritos (o texto é composto para ser visto e ouvido). O papel da linguagem é constitutivo (a fala da Estamira, juntamente com as imagens do contexto em que ela vive, é condição essencial para a construção da narrativa do filme e para estabelecer comunicação com o espectador sobre as ideias contidas nesse texto).



Figura 3 — Cena do documentário *Estamira* (Zazen Produções, 2006)

Delinear a CC e a EPG se mostra, portanto, um processo fundamental para a compreensão da linguagem, porque, de acordo com Hasan (*apud* MOTTA-ROTH; HEBERLE, 2005, p. 26), “os valores que associamos às variáveis do contexto da situação (campo, relação e modo) não apenas determinam as metafunções gramaticais [...] como também determinam os padrões macroestruturais dos textos”.

Analisar *Estamira*, portanto, requer reconhecer seu contexto e a função social, comunicativa e interacional que assume enquanto atividade humana intermediada pela linguagem cinematográfica. Compreender a EPG de um texto permite compreender as relações sociais subjacentes à determinada prática humana. Como afirma Hasan (*apud* MOTTA-ROTH; HEBERLE, 2005, p. 26), “os significados e lexicalizações de mensagens individuais num texto são, afinal, materializações relacionadas à estrutura geral daquele texto”. O gênero, portanto, reflete a linguagem utilizada e não pode se dissociar do contexto em que as relações sociais estão ocorrendo. Motta-Roth e Heberle (2005, p. 28) explicam que “o modo como o contexto se configura determina o modo como o conteúdo, as relações interpessoais e a estrutura da informação se manifestam no texto”. Nesse sentido, o estudo sobre gênero traz destaque para o papel social da linguagem, permitindo pensar os textos como expressões de um contexto social, o que permitiria, por sua vez, refletir e criticar as estruturas sociais subjacentes à linguagem visando à mudança social por

meio da mudança discursiva. Nessa perspectiva, vale destacar o entendimento de Cloran (*apud* MOTTA-ROTH; HEBERLE, 2005, p. 13):

A relação entre [...] os significados considerados relevantes, as formas linguísticas que realizam esses significados e os contextos que os evocam [...] varia conforme a posição do sujeito, usuário da linguagem, quanto a seu maior ou menor grau de poder na sociedade.

Trazendo essa discussão para compreender o discurso da protagonista da obra *Estamira*, faz-se necessário, então, abordar o conceito de identidade, que está intimamente relacionado à linguagem enquanto resultado de uma produção social mediada por um ato linguístico responsável por estabelecer relações de poder.

3 ANÁLISE SOCIOCULTURAL

Considerando que a linguagem é entendida como um processo social e que o objeto de estudo desta pesquisa trata-se de um gênero multissemiótico, faz-se necessário buscar a interdisciplinaridade para melhor explorar os sentidos de *Estamira*. A imagem de Estamira, no filme, vinculada à sua vida em meio ao lixão, demonstra que a condição social da protagonista, a construção de si mesma e a linguagem utilizada são elementos indissociáveis. Com base nesse contexto, percebe-se que os significados produzidos pelo texto materializado no documentário estão diretamente relacionados com a posição de Estamira na sociedade. Por isso, será abordado, neste tópico, o conceito de identidade e outros a ele relacionado, como diferença, posição de sujeito e relações de poder. Para tanto, recorrer-se-á aos Estudos Culturais, por meio da obra *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*, tomando como base principalmente as contribuições de Kathryn Woodward (2009).

3.1 Identidade e diferença

De acordo com a abordagem sociocultural de linguagem, a construção de significados se dá nos sistemas de representação. Nas palavras de Woodward (2009, p. 17):

A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos.

Nesse sentido, os sistemas de representação e significação estão relacionados também com a noção de identidade, porque os significados produzidos

nesses sistemas só podem ser entendidos na sua relação com as posições de sujeito ali presentes. Isso se dá, porque “os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar” (*ibidem*). Portanto, a produção de significados e a construção de identidades estão intimamente ligadas nesses sistemas de representação. O que Woodward propõe em seu texto é apenas deslocar o enfoque na noção de representação para o conceito de identidade, e, dada a importância da construção de identidade no contexto de *Estamira*, este trabalho também seguirá esse caminho de análise.

Em primeiro lugar, é preciso compreender que o conceito de identidade está diretamente relacionado à ideia de diferença, visto que a identidade só se faz num processo de relação com o outro. Na distinção do outro, tido como estranho ou diferente e, portanto, a partir daquilo que não se é, estabelece-se o que se é. Woodward (2009, p. 9) explica:

A identidade [...] depende, para existir, de algo fora dela: a saber, de outra identidade [...], de uma identidade que ela não é, [...] que, entretanto, fornece as condições para que ela exista. [...] A identidade é, assim, marcada pela diferença.

A diferença, contudo, não é neutra: ela traz consigo a marca da exclusão e de dominação, na medida em que determinados indivíduos constroem posições de sujeito para o outro tomando como referência a si mesmos e criando, assim, dicotomias que cindem grupos levando a polarizações como “eu e outro”, “nós e eles”, “bom e ruim” etc. A identidade, portanto, depende da diferença para ser construída, e a diferença, por sua vez, é marcada “tanto por meio de sistemas *simbólicos* de representação quanto por meio de formas de exclusão *social*” (WOODWARD, 2009, p. 39, grifos da autora). Nesse sentido, os significados são produzidos, nas relações sociais, por meio do que a autora chama de sistemas classificatórios, responsáveis por uma série de categorização de oposições entre os indivíduos feita por meio dos processos simbólicos e sociais de marcação da diferença. Os sistemas de classificação são fundamentais no processo de criação de valores e significados, estando ligados à noção de cultura, uma vez que os sistemas de significação são compartilhados entre os membros de uma sociedade. Nesse sentido, Woodward (2009, p. 41) afirma que “é pela construção de sistemas classificatórios que a cultura nos propicia os meios pelos quais podemos dar sentido

ao mundo social e construir significados”. Consequentemente, os sistemas de classificação também são importantes para a manutenção da ordem social, colocando em um polo aqueles que respeitam as convenções sociais e no polo oposto aqueles que, de alguma forma, transgridem os valores da sociedade convencional. Nessa perspectiva, Woodward (2009, p. 46) afirma: “a produção de categorias pelas quais os indivíduos que transgridem são relegados ao *status* de ‘forasteiros’, de acordo com o sistema social vigente, garante um certo controle social”.

É importante ressaltar que, além do papel do simbólico na marcação da diferença nos sistemas culturais de classificação, a autora chama a atenção para as condições sociais e materiais que também estão vinculadas à identidade. Nesse sentido, ela conclui: “se um grupo é simbolicamente marcado como o inimigo ou como tabu, isso terá efeitos reais porque o grupo será socialmente excluído e terá desvantagens materiais” (WOODWARD, 2009, p. 14). Talvez não seja necessário dizer que as condições sociais e materiais de Estamira são, dentre tantos fatores, sintomas diretos do processo de exclusão. Assim, os fatores econômicos e materiais agem, em conjunto com os fatores simbólicos, nos sistemas classificatórios, gerando a demarcação da diferença, das fronteiras entre o incluído e o excluído, entre o aceitável e o inaceitável nas relações sociais.

3.2 Relações de poder

A construção de significados está, conforme as teorias expostas, intrinsecamente relacionada ao processo de construção de identidades, que se dá, por sua vez, por meio da demarcação da diferença e, mais especificamente, por meio dos processos de classificação binária, que refletem os sistemas de pensamento e representação, fortemente baseados em dualismos e dicotomias. Se, de um lado, o estruturalismo de Saussure e Lévi-Strauss entende a oposição binária como parte do sistema de pensamento e linguagem, de outro, Woodward (2009) chama a atenção para os processos histórico-culturais da estrutura do pensamento, cujas determinações binárias atuam como parte de um processo de exclusão, na medida em que os polos opostos nessa relação recebem importância e valorização em pesos diferentes. A autora lembra o argumento de Derrida de que “a relação entre os dois termos de uma oposição binária envolve um desequilíbrio necessário

de poder entre eles” (WOODWARD, 2009, p. 50). A noção de identidade, portanto, que se dá em um processo de exclusão a partir do estabelecimento da diferença, está diretamente relacionada às relações de poder impostas nas relações sociais, criando dualismos como a norma e o desviante.

Nesse sentido, Estamira é a identidade desviante. Por meio da linguagem, uma das formas pelas quais se constrói um sistema simbólico de representação e significação, Estamira transgredir as convenções do sistema em dois sentidos: um, pela linguagem poético-filosófica que não corresponde às expectativas do ouvinte, e outro, pelo discurso de crítica aos valores falidos da sociedade. O “trocadilo”, por exemplo, um dos conceitos centrais no pensamento de Estamira, representa os valores e as doutrinas de nossa sociedade, fundados na mentira e na hipocrisia. Aos 29min38seg, Estamira exclama: “Eu transbordei de raiva, eu transbordei de ficar invisível, com tanta hipocrisia, com tanta mentira, com tanta perversidade, com tanto trocadilo. Eu! Estamira. As doutrina errada, trocada, ridicularizou os homem, ridicularizou memo!”. Ao longo do filme, sua crítica se constrói em relação a diversos aspectos da sociedade, como religião, escola, trabalho, medicina, dentre outros. Já no início do documentário, aos 10min45seg, Estamira denuncia a cultura do desperdício, enquanto o espectador vê as imagens do lixão: “Isso aqui é um depósito dos restos. Às vezes é só resto. E às vezes vem também descuido. Resto e descuido”. A relação entre trabalho e exploração também é denunciada por Estamira, a partir de 01h18min40:

Isso aqui é um... disfarce de escravo. Escravo disfarçado de liberto, de libertado. Olha, a Isabel, ela deu... ela soltou eles né, e não deu emprego pros escravo... passam fome, comem qualquer coisa, igual os animais, não têm educação... é, então, é muito triste. Foi combinado alimentai-vos o corpo com o suor do próprio rosto. Não foi com sacrifício. Sacrifício é uma coisa. Agora, trabalhar é outra coisa. Absoluto. Absoluto! Eu, Estamira, que vos digo ao mundo inteiro, a todos! Trabalhar! Não sacrificar.



Figura 4 — Cena do documentário *Estamira* (Zazen Produções, 2006)

Duas grandes instituições de nossa sociedade também são criticadas por Estamira: a escola e a religião. Aos 58min21seg, Estamira alerta sobre o sistema de ensino: “Vocês não aprendem na escola, vocês copeiam. Vocês aprendem é com as ocorrências. Eu tenho neto com 2 anos que já sabe disso, tem de 2 anos e ainda não foi na escola copiar hipocrisias e mentiras charlatais”. Também a religião, ou o Deus cristão, muitas vezes associado ao “trocadilo”, é tema recorrente. Aos 48min29seg, ela afirma: “Trocadilho safado, canalha, assaltante de poder, manjado, desmascarado [*cospe no chão*] [...] Que Deus é esse? Que Jesus é esse? Que só fala em guerra e não sei o quê! Não é... não é ele que é o próprio trocadilo?”. Ao negar seguir valores religiosos com os quais não concorda, Estamira sofre duramente com a exclusão e a violência da sociedade: desde a não aceitação dos próprios filhos (principalmente Hernani, religioso inflexível, que acredita que Estamira é possuída por uma força maligna [cf. 01h41min08]) até de policiais (que, pervertendo o lema de servir e proteger a população, agridem e violentam aquele que desvia a ordem social, mesmo que não represente qualquer ameaça [cf. 36min08]). Nesse sentido, Estamira conta, a partir de 01h43min44:

[...] o trocadilo fez com que me separasse até dos meus parentes. Eles não tão vendo também não. Eles estão igual Pilatras fez com Jesus. Já me bateram com pau, pra mim aceitar Deus, mas esse Deus desse jeito, esse Deus deles, esse Deus sujo, esse Deus estrupador, esse Deus assaltante, ni qualquer lugar, ni tudo quanto é lugar, esse Deus arrombador de casa, com esse Deus eu não aceito! Nem picadinha a carne... nem a minha carne picadinha de faca, de facão, de qualquer coisa. Eu não aceito. Não adianta.

Woodward (2009, p. 32) afirma que os “conflitos surgem das tensões entre as expectativas e as normas sociais [...]” e “identidades diferentes podem ser construídas como ‘estranhas’ ou ‘desviantes’”. Segundo Jonathan Rutherford (*apud* WOODWARD, 2009, p. 19), “a identidade é a intersecção de nossas vidas cotidianas com as relações econômicas e políticas de subordinação e dominação”.

E, nessa perspectiva, Estamira constrói sua identidade como forma de resistência, posicionando-se como um sujeito contra a reprodução das relações e estruturas sociais vigentes e contra as ideologias de opressão. Em 01h47min36, a protagonista mostra que resiste e persiste, a despeito da violenta exclusão:

Eu, Estamira, eu não concordo com a vida, eu não vou mudar meu ser. Eu fui visada assim, eu nasci assim, e eu não admito as ocorrência que existe, que têm existido com seres sanguino, carnivos, terrestre. Não gosto de erros, não gosto de suspeitas, não gosto de judiação, de perversidade. Não gosto de homilhação, não gosto de imoralidade. O fogo, ele está comigo agora. Ele está me queimando. Ele tá me testando. Sentimento, todos astros têm sentimento. Este astro aqui, Estamira, não vai mudar o ser, não vou ceder o meu ser a nada. Eu sou Estamira e tá acabado, é Estamira mesmo!



Figura 5 — Cena do documentário *Estamira* (Zazen Produções, 2006)

Assim, Estamira, como forasteira, como desviante da norma, é exilada e colocada no lixo da civilização, lá onde a sociedade não precisa vê-la nem ouvi-la. Sobre as relações de poder subjacentes à condição social e à construção identitária de Estamira, vale ainda refletir sobre o trecho do documentário *Michel Foucault por ele mesmo*, aos 18min25seg, em que o filósofo afirma:

[...] o saber médico, o conhecimento, aparentemente único reino especulativo dos psiquiatras, é absolutamente indissociável de um poder extraordinariamente meticuloso, sabiamente hierarquizado que se desvela no hospício. A palavra que me parece mais pífida não é a palavra “louco”; a palavra que eu mais temo é “doença mental”. A passagem do louco ao doente, que é aparentemente uma nova qualificação, mas que é uma tomada de poder, foi isso que me interessou.

Esse aspecto é particularmente importante, visto que Estamira é diagnosticada com esquizofrenia, sofrendo maior estigmatização ainda por parte da sociedade. A medicina e a psiquiatria assumem importante papel nesse processo de marcação da diferença e de exclusão do outro, considerado estranho, anormal e, inclusive, doente. O processo implícito de tomada de poder no termo “doente

mental”, alertado por Foucault, pode se assemelhar ao termo “deficiência mental”, visto que, se isso é demonstrado pela passagem de louco para doente, pode-se dizer que o mesmo ocorre na passagem de diferente para deficiente.



Figura 6 — Cena do documentário *Estamira* (Zazen Produções, 2006)

Em 01h37min33, Estamira reflete sobre isso, buscando entender sua própria condição:

É... Bem, a deficiência mental, eu acho que tem é quem é imprestável, né. Ora, eles... quem tem problema mental... Bem, perturbação também é né?! Perturbação, depois eu tive pensando, perturbação também é. Mas não é deficiência, né... Perturbação é perturbação. Qualquer um pode ficar perturbado.

Além disso, outra forma de poder exercida pelo saber médico é a banalização da medicalização, que muitas vezes causa efeitos colaterais ou mesmo piora da situação do paciente. Nesse sentido, Estamira se queixa do efeito dopante dos remédios que toma e, em 01h04min, critica o descaso do tratamento médico:

Eles estão sabe fazendo o quê? Dopando quem quer que seja com um só remédio. [...] Eles estão copiando! O tal de Diazepam, então! Entendeu? Se eu beber Diazepam... se eu sou louca, visivelmente, naturalmente, eu fico mais louca! Entendeu agora? O tal do Diazepam! Não... eles vai lá e só copeia, uma conversinha qualquer e só copeiar e tó! [...] Isso não pode, não senhor!

Diante disso, pode-se dizer, portanto, que não apenas o saber psiquiátrico mas os valores dominantes de uma sociedade podem transformar tudo aquilo que é diferente em uma espécie de versão negativa do que apenas poderia ser considerado como heterogêneo, diverso, demonstrando claramente uma tomada de poder contra um grupo estigmatizado e marginalizado.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para compreender o processo de construção de sentidos de um texto, não se pode deixar de levar em consideração o aspecto social da língua/linguagem, visto que todo texto guarda relação intrínseca com seu contexto social e com as posições de sujeito ali presentes. Desvendar os sentidos de *Estamira*, portanto, requer compreender as estruturas sociais subjacentes ao seu discurso. A despeito do laudo médico de Estamira, que anula sua fala por meio do argumento da incoerência, os sentidos não somente são notáveis, mas, além disso, se constroem como crítica aos problemas da sociedade e como resistência, por meio da afirmação identitária, contra o silenciamento social. O documentário, que dá voz a uma protagonista marginalizada, mostra que ali há um sujeito a ser ouvido e que ignorar o seu discurso significa ignorar toda uma realidade social com inúmeros problemas.

Nessa perspectiva, esta pesquisa revela a importância dos aspectos sociolinguísticos e dos contextos socioculturais presentes em um texto. A Linguística, dando destaque à função social da linguagem por meio de seus estudos de gênero, e os Estudos Culturais, revelando as relações de poder implícitas nos sistemas de representação e comunicação de uma sociedade, dão pistas para uma compreensão mais crítica dos sentidos de um texto. No caso de ofícios que lidam diretamente com texto, como a revisão, por exemplo, esta pesquisa serve como exercício de análise dos sentidos de um texto, mostrando a necessidade de uma ampla e profunda revisão, que vá além das questões da “linguística dura”.

Tomando como objeto, portanto, justamente um texto em que o sentido parece ser a maior das dificuldades, este trabalho lança um olhar para além das marcas puramente linguísticas, tentando perscrutar os aspectos macroestruturais, sociais e culturais de um texto. Não somente para os profissionais daquela área, mas para todo e qualquer indivíduo que vive em sociedade, esta pesquisa evidencia as relações de poder impostas pela linguagem, deixando em aberto, para trabalhos vindouros, a reflexão crítica sobre as possibilidades de uma mudança social por meio da mudança discursiva.

UNCOVERING THE MEANINGS OF *ESTAMIRA*: A LINGUISTIC AND SOCIOCULTURAL ANALYSIS

ABSTRACT

The present work aims to understand the meanings of the documentary *Estamira*, by Marcos Prado, considering the linguistic, social and cultural aspects underlying the language. Diagnosed with schizophrenia, a disorder characterized mainly by an incoherent speech, Estamira oscillates between a delusional speech and a critical discourse on society. Being the film constructed mainly from these lines, the research seeks to explore how the process of meaning construction occurs in this text. At first, the work is based on Linguistic theories, by authors like Marcuschi, Lustosa and Hasan, for the understanding of the film-documentary textual genre. Next, the research resorts to the Cultural Studies, based mainly on the contributions by Woodward, in order to analyze sociocultural concepts relevant to the process of representation and communication, such as identity, difference and subject. From these conceptions, it is possible to understand how language is linked to power relations in a society, often serving to exclude and stigmatize the other. In addition, the research demonstrates the importance of the macrostructural aspect in the context of analysis of a text and in the process of meanings construction.

Keywords: Cultural Studies. Documentary *Estamira*. Language. Linguistics. Meanings construction.

REFERÊNCIAS

- ESTAMIRA. Direção: Marcos Prado. Zazen Produções. Brasil, 2006. 115 min.
- FOUCAULT por Ele Mesmo. Direção: Philippe Calderon. França, 2003. 62 min.
- KOCH, Ingedore Villaça; TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *A coerência textual*. 12. ed. São Paulo: Contexto, 2001.
- LUSTOSA, Solange de Carvalho. *Brasilidade no cinema nacional: problematizando os processos de identidade*. 2013. 511 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Departamento de Linguística, Línguas Clássicas e Vernácula – LIP, Universidade de Brasília, DF. 2013.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
- MOTTA-ROTH, Désirée; HEBERLE, Viviane M. O conceito de “estrutura potencial de gênero” de Ruqayia Hasan. In: MEURER, J. L.; BONINI, A.; MOTTA-ROTH, D. (Org.). *Gêneros: teorias, métodos, debates*. São Paulo: Parábola Editorial, 2005. p. 12-28.
- WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. p. 7-72.